

Le Bureau de recherche sur l'art

Mémoire

Geneviève Gasse

Maîtrise en arts visuels

Maître ès arts (M.A)

Québec, Canada

Résumé

Ce mémoire se fonde sur mon œuvre *Bureau de recherche sur l'art* à l'intérieur de laquelle je travaille depuis plusieurs années en tant qu'artiste et chercheuse. Il porte sur la description organisationnelle du lieu ainsi que sur sa signification. Introduisant différents concepts issus de mes expériences et de mes recherches, ce mémoire reflète mes questionnements face au milieu de l'art et porte une réflexion sur ma situation d'artiste. J'y aborde entre autres les enjeux liés à mon statut, le processus de légitimation de mon œuvre ainsi que le contexte d'émergence. M'incluant dans le *Bureau de recherche sur l'art*, je souhaite présenter une partie de ma réalité à l'intérieur d'une *performance de recherche* qui prend place dans différents contextes. Ce mémoire est basé sur mon expérience lors de mon occupation dans les *Ateliers du Roulement à billes* pendant mes études à la maîtrise. Antérieurement, le *Bureau de recherche* a été produit dans la Galerie des arts visuels de l'Université Laval lors de l'exposition des *Récipiendaires des prix et des bourses* des finissants (es) au baccalauréat en arts visuels de 2007. Il retrouve une place dans ce lieu, lors de l'exposition qui met fin à mon parcours à la maîtrise en 2013.



1er *Bureau de recherche*, Galerie des arts visuels, Université Laval, 2007

Table des matières

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche Marie-Christiane Mathieu qui m'a accompagnée dans l'élaboration du *Bureau de recherche sur l'art* dans le cadre de la maîtrise en arts visuels. Elle a été d'un réel soutien dans l'avancement de mon œuvre et de ma pensée. Par mon travail d'assistance de recherche pour son projet *Musique de Char*, j'ai été en contact avec plusieurs expériences stimulantes. Ma reconnaissance se dirige aussi aux personnes qui m'ont aidée dans mon cheminement : ma famille, mes amis (es), mes collègues du domaine des arts, mes professeurs (es) ainsi que les visiteurs et les visiteuses de mon *Bureau de recherche sur l'art*. Ils m'ont permise d'entrer en contact avec des perceptions multiples de l'art et de m'ouvrir à de nouvelles connaissances de mon milieu de recherche. Je souhaite aussi remercier Lisanne Nadeau, la directrice de la Galerie des arts visuels de l'École des arts visuels de l'Université Laval qui m'a guidée dans tout le processus de mon exposition finale.

Introduction

C'est à partir du constat que le monde des objets d'art est aussi un monde de mots que j'écris ce mémoire assise à l'intérieur de mon œuvre. Le langage écrit et verbal décrivant et légitimant la production de plusieurs artistes actuels, je me rends à l'évidence que je n'y échappe pas. Je passe beaucoup de temps à décrire ma production, à effectuer des recherches sur mes projets afin de les expliquer, à utiliser différentes théories venant appuyer ma pratique, à définir ma démarche. Mon travail d'artiste est partagé entre la production et l'explication, entre la création d'un objet et l'écrit ou le discours le légitimant. Par ce mémoire, je souhaite introduire l'idée que l'objet d'art n'arrive pas seul. On le livre au regard, on le diffuse en ne montrant qu'une partie de sa réalité. Il passe par un processus d'intériorisation provenant de la pensée de l'artiste et par un processus de légitimation résultant d'une demande liée au marché de l'art et aux institutions. Ce double travail crée un tout : un dispositif.

Je souhaite laisser entrevoir, par le biais de cet écrit, le processus m'ayant menée à la production de mon œuvre *Bureau de recherche sur l'art* ainsi qu'à l'exposition finale qui en découle à la Galerie des arts visuels de l'École des arts visuels de l'Université Laval. Je tenterai de décrire l'expérience du *Bureau de recherche sur l'art* à travers mon propre vécu. Dans ce mémoire seront véhiculés différents concepts liés à la production de l'artiste, à son quotidien, à son statut, aux normes et aux conventions du système de l'art à l'intérieur de la société. La légitimation du *Bureau de recherche sur l'art* passe par la construction d'un discours entourant l'objet. Ce discours est axé sur la question « Qu'est-ce que l'art? » ainsi que sur les normes et les conventions qui sont à la base de nos perceptions.

Processus de conception de l'œuvre :
le sens et l'essence

La complexité des complexes

Le *Bureau de recherche sur l'art* est ce que j'appelle une « structure complexuelle ». Il prend place dans un environnement possédant une fonction qui lui est propre afin de questionner la contexture fondamentale du lieu. Le concept de structure complexuelle évoque autant l'architecture physique (les complexes) que l'architecture du sens (complexité de la pensée). À l'intérieur du *complexe*, il est possible de voir des objets de trois types : les objets utilitaires du quotidien, les objets liés à la recherche et les objets décoratifs. L'ensemble forme un *Bureau*, un environnement fonctionnel où je travaille en tant qu'artiste et chercheuse. La *complexité* est liée à la rencontre de ma pensée qui est singulière avec celle d'un interlocuteur. En m'impliquant dans le processus de l'œuvre, l'expérience que j'entreprends sur le lieu se complexifie. Je ne donne pas un objet à voir, mais je donne un objet à rencontrer, à interagir.[1] Par le biais de la recherche, je tente de comprendre mon milieu, mais aussi de l'impliquer dans mon processus de réflexion et de production. Afin d'arriver à une expertise, je m'appuie sur les théories que j'ai apprises lors de mon parcours, cela me permet de comprendre le milieu de l'art et les enjeux qui y sont liés. Je travaille aussi à partir d'expériences artistiques qui font l'objet d'une recherche expérimentale. Elle implique l'accident, le ratissage, l'observation, l'essai et l'erreur. La *recherche sur l'art* en tant que processus artistique ajoute une complexité à l'environnement du *Bureau*. Le *Bureau de recherche sur l'art* traduit l'espace de ma pensée en mots et en actes, le lieu investi se construit selon mes interventions et mes rencontres. Je transporte dans la réalité, ma vision personnelle de l'art qui se base sur une part fictive de moi : une utopie réelle où je personnifie mon propre rôle et où je m'installe dans un « espace autre », à l'intérieur de mon œuvre :

> Il y a donc des pays sans lieu et des histoires sans chronologie; des cités, des planètes, des continents, des univers, dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte ni dans aucun ciel, tout simplement parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace. Sans doute ces cités, ces continents, ces planètes sont-ils nés, comme on dit, dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, dans le vide de leurs cœurs; bref, c'est la

---

[1] Image 1 et 2, p. 36

> douceur des utopies. Pourtant je crois qu'il y a - et ceci dans toute société - des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte…[2]

Pour Foucault, « les utopies qui ont un lieu précis » sont des hétérotopies. Il s'agit des lieux de pensée que l'humain introduit dans le monde réel. Le *Bureau de recherche* est un lieu hétérotopique qui présente mon utopie, il est le miroir de mes constructions mentales. Il s'agit d'un espace difficile à qualifier et à saisir. Il est complexe par les espaces qui en font partie : l'espace physique, l'espace mental et l'espace social. Foucault décrit l'hétérotopie comme un concept qui permet la juxtaposition de plusieurs lieux en un emplacement réel. La *structure complexuelle* que je mets en place par mon *Bureau de recherche* se juxtapose à un lieu déjà présent afin de laisser entrevoir le mécanisme du dispositif en place et de questionner l'ensemble des normes, des comportements, des rituels et des perceptions qui se rattachent à l'espace que j'occupe.

Prémisses de mes conceptions mentales

Avant d'arriver à la mise au monde du *Bureau de recherche sur l'art* tel qu'il apparait aujourd'hui, je suis passée par toutes sortes de machinations qui visaient à abolir le poids physique des objets. M'inspirant de la question « Qu'est-ce que l'art? » issue du mouvement conceptuel des années 1960, je tentais de rendre l'art *immatériel*, à l'image de ma pensée. J'ai pu constater, par l'entremise de mes archives, que de l'année 2003 à l'année 2007 (moment de mes études au premier cycle universitaire) le poids des objets[3] que je produisais s'est allégé, passant de la matière visuelle à une *matière autre* : discursive, gestuelle, écrite, sociale. Dans un de mes textes de réflexion (2007) portant sur l'art, j'évoque le sens que prend l'immatérialité au sein de ma pratique :

> Mes recherches s'élaborent dans le fait que l'art, qui est fondamentalement une discipline axée sur la conceptualisation (l'idée), permet d'explorer plus encore que la matérialité visible, mais ses origines profondes qui proviennent de "*quelque chose*" d'immatériel et d'invisible. Je tente de comprendre l'art par lui-même ainsi que les médiums employés. Je déconstruis les valeurs établies

---

[2] Foucault, Michel, Décembre 1966, Les hétérotopies, France-Culture.

[3] Quand je parle de l'objet, il s'agit d'un concept élargi qui englobe tous les produits, sans exception, qui résultent de la production de l'artiste.

sur ce “*qu’est et doit être l’art*”, valeurs construites par le passé, les académies et les écoles de pensée, ainsi que par la société actuelle artistique ou non.

Le *Bureau de recherche* représente l’équilibre entre l’aspect matériel et immatériel de ma pratique, il est une construction mentale traduite dans la réalité par la matière. En m’incluant en tant qu’être vivant à l’intérieur de cette construction, j’agis sur le lieu à partir de différents langages gestuels et verbaux qui tendent à une forme d'imperceptibilité qui se rapproche au plus près de l’idée d’immatérialité émise par les artistes conceptuels des années 60.

L’objet de recherche

Depuis deux ans, je travaille sur mon installation *Bureau de recherche sur l’art* à l’intérieur des Ateliers du Roulement à billes de la maîtrise en arts visuels de l’Université Laval. Ce lieu prend une fonction singulière par la présence de mon projet. À l’intérieur des Ateliers de la maîtrise, le *Bureau de recherche sur l’art* est une allégorie du lieu de travail de l’étudiant et de l’artiste. Il s’agit d’un projet qui se construit pour être exposé. Le mandat de l’étudiant qui entreprend une maîtrise est de travailler pendant deux ans sur un projet qu’il devra diffuser. Un mémoire est écrit conjointement à l’œuvre afin de définir un argumentaire autour de son travail pratique et théorique. Le *Bureau de recherche sur l’art* est l’objet de ma recherche. Au début, il s’agissait d’un lieu mimétique qui empruntait la réalité du chercheur, au fil du temps il s’est ancré dans mon quotidien. Il ne s’agit plus de mimétisme, mais d’une présentation de ma vie d’artiste à travers ma réalité.

Je m’infiltre dans différents contextes par l’entremise de l’œuvre *Bureau de recherche sur l’art*. Il s’agit d’une installation sociale qui s'incorpore à des environnements pour interroger l’architecture physique du lieu ainsi que sa fonction initiale. À l’intérieur du *Bureau*, je travaille sur ma recherche en art, je rencontre des gens sur le sujet, je tente de comprendre les fonctionnements perceptuels de l’humain face au système de l’art. Le discours que je produis est basé sur le questionnement des perceptions, des conventions et des normes qui organisent le monde de l’art. En incluant ma présence dans l’œuvre, je m'implique dans son processus de réception par le visiteur. Je m’infiltre à l’intérieur de sa démarche dans un lieu dédié à l’art : les Ateliers du Roulement à Billes, la Galerie des arts visuels, une exposition collective, etc. Je ne fais pas qu’errer dans l’espace que le visiteur

traverse, je travaille dans le lieu tout en interagissant avec les individus que je rencontre. Je questionne des théories et des notions issues de mon milieu à partir de la question « Qu'est-ce que l'art? ». Dans ce sens, le *Bureau de recherche sur l'art* devient un espace de médiation à l'intérieur duquel il y a un partage d'idées portant sur l'objet lui-même, son contexte d'émergence et les enjeux de l'art actuel.

Le *Bureau* est aussi un endroit d'archivage de mes travaux de recherche. Il est le document, la preuve, l'extension de ma pratique en tant qu'artiste. L'archivage se fait par des modes d'inscriptions tels que l'écrit, le soulignement de texte, l'enregistrement, l'accumulation de documents. Ces méthodes me permettent de tracer le portrait de l'évolution de ma vie d'artiste à l'intérieur du *Bureau de recherche sur l'art.* Ce mémoire est aussi imprégné par cette méthode de travail. Il est construit à partir des modes d'inscriptions archivés de mon travail antécédent. Ainsi, le mémoire, les appels de dossier, les demandes de subventions, les textes scolaires et les écrits personnels s'intègrent au contexte du *Bureau de recherche sur l'art*.[4]

L'écrit est pour moi une procédure d'empreinte de ma pensée qui me permet de garder la trace de mes expériences. Le mémoire est l'extension du *Bureau de recherche sur l'art*. Il se produit de la même manière que mon œuvre : ratissage, intervention, essai, erreur, recherche. Le mémoire est ce qui lie la réalité de l'objet à la réalité de ma pensée, il donne un sens au *Bureau de recherche*. Le texte se greffe au contexte. Je le perçois à la fois comme une œuvre littéraire, une analyse, un essai, une théorie, une œuvre d'art. Au-delà de légitimer mon travail, il fait partie de mon processus de sensibilisation par la recherche. Ce travail a pour but de montrer la réalité initiale de l'objet, par exemple le mémoire, et de modifier la perception que l'on a de cet objet en l'incorporant dans une œuvre. L'insertion de documents écrits dans mon projet participe à la présentation de ma réalité d'artiste et génère le sens et l'essence du *Bureau de recherche sur l'art*.

---

[4] Image 3, 4 et 5, p. 37 et 38

Influence du contexte

L'idée de *structure complexuelle* est inspirée des différents complexes qui façonnent la réalité individuelle. Ces complexes (sociaux, architecturaux, institutionnels) se génèrent les uns les autres afin de former un ensemble. Dans un lieu de travail commun, les individus partagent souvent les mêmes aspirations, coutumes et mœurs. Il existe une manière de se comporter dans un groupe ou dans une culture. Ces normes préexistent bien avant que nous arrivions dans un endroit, elles s'inscrivent dans un conditionnement culturel, historique et social ancré dans notre esprit.

Dans leur ouvrage *La vie de laboratoire*, Bruno Latour et Steeve Wooglar font la description de la culture d'un groupe de scientifiques en s'immisçant en tant qu'observateurs dans leur centre de recherche. Ils étudient les habitudes, les langages et les procédés de cette organisation. Dans le contexte de travail, les individus et les outils ont leur fonction propre, ils forment un dispositif complexe à l'intérieur duquel chaque élément à un ascendant sur l'autre. Les objets utilisés, les modes d'inscriptions, les comportements, les langages s'agencent dans un même environnement. L'organisation qui en découle ressemble à celle d'une microsociété très homogène dont l'objectif des individus est similaire alors que leurs motifs peuvent différer. J'ai constaté ce phénomène à l'intérieur des *Ateliers du Roulement à billes*. Les étudiants avaient le même mandat : produire un projet final et un mémoire. Ils se partageaient les mêmes lieux ainsi que les outils qui s'y trouvaient. Ils discutaient souvent des cours suivis en lien avec leur processus de recherche. Ils avaient souvent des habitudes similaires (vernissage, rencontre, lecture, écriture, production).

Voici une description des ateliers : des immenses casiers contenant des travaux fragmentent l'espace. Les murs sont la plupart du temps peints en blanc. Plusieurs traces de peinture imprègnent le sol et les meubles. Des « portes de garage », donnant sur la rue Sainte-Hélène, permettent d'entrer et de sortir les travaux de grande dimension produits par les artistes. Dans les ateliers, on retrouve : des chaises, des tables, des œuvres, des outils, des bureaux. On y remarque aussi plusieurs pièces : une salle de critique, une salle à manger,

une menuiserie, une salle d'informatique. Les ateliers des artistes prennent la forme de cubicules séparés et fonctionnels.[5] Un autre espace existe en dehors de celui que l'on voit que je nomme *l'espace de la pensée*. Il s'agit de la pensée circulante du lieu qui est en quelque sorte l'endroit où se forment les idées et les concepts, c'est aussi l'espace où s'installent les perceptions. Les normes et les conventions sont intégrées à la pensée circulante du lieu. Il s'agit de règles non écrites qui engendrent une *manière de faire et d'être*. Les normes tacites organisent l'espace social et physique. Cette *manière de faire et d'être* dans un atelier en milieu universitaire est la suivante : l'artiste a pour mission de traduire son travail pratique (méthode et cadre théorique de sa pratique en art) en mots afin d'introduire un discours provenant de sa recherche.

L'atelier de l'artiste en milieu universitaire prend souvent la forme d'un lieu de recherche et de production. Traditionnellement, l'atelier était un endroit de fabrication d'objet d'art. Aujourd'hui, il se transforme en *Atelier-Bureau*. Cette réalité modifie le travail et le comportement de l'artiste. Son rôle n'est plus seulement de produire un objet en atelier, mais de le légitimer. C'est pourquoi on retrouve souvent des livres, des textes et des ordinateurs dans son espace. Cohabitent dans un même lieu de travail l'objet et sa théorie. Les deux se mêlent dans un mouvement commun pour créer du sens : le sens de l'œuvre, le sens de la pratique de l'artiste, le sens de l'être-au-monde des objets d'art.

---

[5] Image 6 et 7, p. 39 et 40

Processus de classement :
l'objet et l'être

Classer le monde

L'idée de la *complexité* de mon œuvre, issue du concept de *structure complexuelle*, réside dans le classement continuel que je dois y produire. Le système de *classement traditionnel* se transforme en système de *classement sensible*. Ma pensée n'est pas intransigeante, elle classe les objets d'une manière relationnelle, presque abstraite. Dans mon *Bureau de recherche*, mon organisation spatiale reflète mon organisation mentale : elle se fait à partir de la correspondance des objets collectivement. Le mouvement de l'existence, à l'intérieur du lieu, engendre un désordre naturel qui empêche une réelle classification des choses.[6] En composant un dispositif de *recherche sensible*, je complexifie la notion de classement en lui donnant un sens affectif plutôt que fonctionnel.

La recherche sensible

C'est en traversant l'œuvre d'Aby Warburg à travers les témoignages des personnes l'ayant connu que transparait la pensée de l'être au-delà de sa Bibliothèque. L'environnement que je crée est une matérialisation de ma pensée. Les visiteurs ont l'impression d'entrer dans une intimité, un habitat imprégné d'une présence symbolique. Chaque livre, chaque objet, chaque geste et chaque parole produisent un ensemble de sens. Les appariements de différents éléments se rencontrent à l'intérieur d'un même lieu afin de le générer et de l'identifier. La définition se trouve à l'intérieur d'un assortiment d'objets qui trouvent une signification à travers ma quête de questionner la notion même de *Bureau*.

Warburg est un historien et chercheur ayant été l'auteur d'une bibliothèque à Hambourg au début du 20e siècle. La Bibliothèque de Warburg est un environnement qui possède un système de classement particulier. En effet, elle est construite à partir d'un système de relations entre les livres plutôt que d'un système de classement traditionnel. Afin de mieux saisir l'affect[7] de Warburg pour sa bibliothèque, je prendrai comme exemple une des

---

[6] Image 8, p. 41

[7] L'*affect* est, selon Spinoza, ce qui engendre chez l'individu non seulement une fascination de la pensée, mais aussi du corps. Pour Warburg, la bibliothèque n'est pas uniquement un lieu sentimental, elle est en rapport direct avec son corps qui agit dans l'espace, qui s'imprègne à son tour de sa réalité. Les livres qui s'y trouvent interpellent Warburg dans sa tête et dans son corps, selon les informations reçues par sa pensée, il réagit en modifiant son environnement, chargeant ainsi sa bibliothèque d'un *affect*.

recherches qu'il a entreprise sur les rituels des Pueblos. Warburg s'est beaucoup intéressé aux coutumes de ces Amérindiens agglomérés à différents endroits sur le territoire américain. Il a fait une analogie entre sa bibliothèque et la manière dont les Pueblos créaient des correspondances entre l'objet (espace de contemplation) et l'être (espace de la pensée). L'objet matériel issu de la réalité s'imprègne de l'affect de l'individu et trouve une place dans son esprit générant ainsi une forme de savoir unique du monde : « La bibliothèque est organisée selon les relations symboliques qui gouvernent l'être au monde des « Indiens » : elle est l'espace de contemplation (Andachtsraum) devenu espace de pensée (Denkraum). »[8] Warburg attribue une sensibilité à sa bibliothèque qui devient un espace de « relations symboliques ». L'objet n'est plus au monde pour servir à une seule chose (fonctionnalité), il devient complexe par la signification qu'il porte en lui.

Plusieurs personnes ayant connu Warburg conceptualisaient sa bibliothèque comme une extension de sa pensée. Dans un discours de Cassirer, un de ses amis et collègues, lors des funérailles du chercheur en 1929, son éloge remémore l'existence d'un chercheur qui avait imprégné sa Bibliothèque d'une présence humaine. Dans ce texte, on comprend que Cassirer ne parle pas d'une simple bibliothèque, mais d'un lieu qui laisse transparaitre Aby Warburg :

> Cette chaîne ininterrompue de livres me semblait comme enveloppée du souffle d'un magicien, qui se tenait au-dessus d'elle, telle une loi prodigieuse. Et, plus je m'enfonçais dans le sens caché de cette bibliothèque, plus cette première impression se renforçait, se confirmait. De la séquence de livres émergeait d'une façon toujours plus claire une série d'images, de thèmes et d'idées originelles, et, derrière leur complexité, j'avais fini par voir se détacher la figure claire et dominante de l'homme qui avait construit cette bibliothèque, sa personnalité de chercheur promise à une influence profonde. »[9]

Au-delà du lieu apparait l'investissement de l'être. La Bibliothèque de Warburg est inspirante dans le fait qu'elle est un système de *recherche sensible* dans lequel les livres sont investis de manière affective incarnant un ensemble cohérent, une œuvre entière. Le détachement du lieu et de l'être est impossible. Ils coexistent dans une construction spatiale

---

[8] Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Éditions Macula, Paris, 1998, p.228

[9] *Ibid*. p.226

et mentale, occasionnée l'un par l'autre. Cette œuvre devient un lieu obsédant qui s'aménage autour d'une pensée qui n'arrive jamais à une finalité, qui est devant un problème continuel : celui d'un classement basé sur la sensibilité de l'être et sur la logique. Cette réalité construite prend vie et devient difficile à contrôler, laissant Warburg devant le problème de la *complexité*. En donnant vie à l'objet, il lui donne une nature singulière. Le lieu n'est pas banal, il est *investi*. Passé d'objet à œuvre, la bibliothèque prend un sens qui diffère de son utilisation conventionnelle.

Dans le cas de Warburg, les livres se classent d'une manière métaphorique, ils trouvent une place les uns auprès des autres par une conjonction de sens. Dans les bibliothèques classiques, les livres sont disposés par ordre alphabétique et par discipline, non à partir d'un système de classement personnel. Warburg, en tant que praticien de la recherche, démontre que la bibliothèque, loin d'être un lieu mort et statique, prend vie à travers l'expérience vécue de son concepteur. Le visiteur ne perçoit plus une simple bibliothèque, mais la complexité d'une *pensée humaine* à travers un acte esthétique intentionnel qui se rapproche de ceux produits par les artistes : « Il s'agissait de déterminer, à ses propres yeux, le sens de sa recherche et d'abolir *de facto* la distinction entre accumulation du savoir et production esthétique, entre recherche et performance. Tout en reconnaissant que la bibliothèque constituait "une collection de questions plus qu'un dépôt de livres. »[10]

L'aura de l'objet, comme ceux des œuvres d'art actuel, est imprégnée d'un geste humain investi de sens, elle n'est pas mécanique ou systématique. L'objet d'art est lié à l'intimité de l'artiste, il provient d'un *espace mental* transposé dans le monde physique. Warburg, en créant ce système particulier, pose un regard sur la classification habituelle des bibliothèques. Les normes, les conventions et les institutions établissent une méthode universelle et systématique de grouper les livres. La Bibliothèque de Warburg laisse entrevoir une nouvelle façon de penser le monde qui tente d'échapper à ces préceptes. Warburg introduit un rituel face aux objets, tout comme les Pueblos. Il donne un sens symbolique au lieu qu'il a créé à son image. En détournant la fonction de l'objet « livre », la bibliothèque n'est plus immuable, mais agissante par la présence de son mouvement

---

[10] *Ibid*. p. 226

interne. Le lieu devient *vivant* par le biais des gestes de son fondateur. Lorsque Warburg partait en voyage, il amenait avec lui une partie de sa bibliothèque et reproduisait son système : « Warburg ne se séparait pas d'une bibliothèque de voyage et reconstituait, dans les chambres d'hôtel où il s'arrêtait, la configuration de son espace de travail tel qu'il se présentait à Hambourg. » L'œuvre d'art est similaire à cet *acte engagé*, il se trouve dans le quotidien et imprègne l'existence de l'auteur.

Organisation indisciplinée

Ma manière de classer tente de rompre avec le classement traditionnel. L'environnement spatial s'édifie d'une manière sensible, il n'est pas uniquement basé sur la fonctionnalité. L'institution possède des façons de faire et des normes que je tente de détourner. L'installation du *Bureau de recherche sur l'art* à l'intérieur des Ateliers de la maîtrise pose un regard sur la façon de travailler de l'artiste. En questionnant la fonction du lieu, j'interroge les perceptions que nous avons du rôle de l'artiste, de son travail et des emplacements qu'il investit.

Les *manières de classer* sont basées sur différents dispositifs traditionnels de numérotation ou de notation. Souvent, dans une bibliothèque, les livres sont ordonnés à partir d'un système disciplinaire et d'un système alphabétique. Dans les ordinateurs, les données se classent de plusieurs manières : soit par la date de création, par le titre, par la taille ou selon le type de document. Dans les registres médicaux, les noms des individus sont groupés par ordre alphabétique dans des dossiers. Dans un livre, les segments sont habituellement déterminés par des chapitres. Les systèmes d'organisation font partie de notre vie quotidienne, ils prennent place au sein de nos institutions et nous reproduisons leurs fonctionnements dans nos habitations. Les configurations de classement s'installent aussi à l'intérieur de la réalité immédiate des individus créant des hiérarchies au travail ou encore entre les classes sociales.

Le classement du *Bureau* n'est dicté par aucune règle (c'est un lieu changeant). Aujourd'hui, il s'installe dans l'espace temporaire des Ateliers de la Maîtrise en Arts visuels de l'Université Laval (Le Roulement à Billes) pour une période de deux ans. Ces ateliers se situent sur la rue Sainte-Hélène de la Ville de Québec. L'adresse civique de mon

Bureau de recherche est le 334 de l'édifice, sur le bord de la « porte de garage ».[11] Il fait face à l'institution scientifique INRS. Le mobilier « bureau » est en bois massif et prend place au centre d'un espace fragmenté par des casiers immenses. Je possède deux bibliothèques dont les livres ne sont pas ordonnés, ils trouvent une place chaotique les uns auprès des autres. Chaque étage possède toutefois son importance : les ouvrages théoriques sont à la hauteur des yeux, les livres référentiels se trouvent en bas. Dans le classeur, on trouve les descriptions des auteurs, des artistes et des chercheurs qui m'ont influencée. Ils sont classés par ordre alphabétique et non par discipline. Ils s'entremêlent les uns aux autres. Mes archives sont triées à partir d'un système logique de datation. Deux autres tiroirs du classeur contiennent mes textes et mes dossiers d'artiste. Ils ne sont pas classés.

Très souvent, l'organisation initiale a tendance à se défaire. Les livres se mêlent avec les carnets de notes, le classeur mélange les dossiers, les objets décoratifs se déplacent. La vie prend le dessus sur le classement. J'existe à l'intérieur du *Bureau* et mon mouvement engendre un chaos. Les objets s'animent dans ma recherche, se mélangent. Dans mon classeur, la fiche descriptive de *Debord, Guy* tente de s'infiltrer dans le dossier de *Seghal, Tino. Calle, Sophie* dont le fichier est prolifique, s'éparpille sur les meubles. Des feuilles se retrouvent au sol. Je les ramasse. Je les consulte. Je les remets en place. Des tasses à café s'accumulent sur les meubles laissant présager la fatigue des derniers jours. Des bottes oubliées débordent du tapis, se promènent en dessous de mon bureau. J'existe dans ce désordre. Alors que je tente d'aménager mon environnement, je ne fais que créer un lieu instable et désordonné qui se construit et se déconstruit. Le *Bureau de recherche* prend la forme d'un laboratoire d'idées désorganisées tout en continuant à générer du sens, à opérer un travail. L'espace est activé par ma présence qui tend à vouloir s'échapper du lieu. Le dispositif se compose et se décompose.

---

[11] Image 6 et 7, p. 39 et 40

Processus de légitimation de l'objet : la fonction et l'usage

Les dispositifs

Le *Bureau de recherche sur l'art* pose un regard sur la façon dont nous organisons nos sociétés. Il s'agit autant du monde des objets que du monde des vivants. Les perceptions se forgent à l'intérieur des systèmes de pensées introduits par différentes instances qui sont parfois extérieures à l'individu. Dans ma recherche, j'entrevois les dispositifs comme des moyens qui peuvent servir à l'être, mais qui peuvent aussi nuire à son évolution. La société est composée de plusieurs systèmes à l'intérieur desquels se groupent des microsociétés. Dans mon *Bureau*, je souhaite que les visiteurs et les visiteuses soient libres de penser par eux-mêmes et réfléchir à l'expérience en cours.

Les dispositifs peuvent avoir un effet positif ou négatif selon leurs usages. Ils peuvent permettre une meilleure communication entre les gens et faciliter les rapports sociaux. Ils peuvent aussi, tout comme le pense le sociologue Pierre Bourdieu, devenir le lieu d'une lutte de pouvoir et d'une hiérarchisation sociale. Ces luttes s'insinuent dans le langage des médias, des réseaux sociaux, des institutions qui sont à la base même de nos organisations. Puisque différentes formes de pouvoir (et de dirigeants) gèrent les dispositifs afin de contrôler les individus, le meilleur moyen de les contourner est d'être conscient de la mauvaise utilisation qu'on en fait.

Giorgio Agambem définit les dispositifs de cette manière : « Tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » [12] Selon Agamben, les dispositifs sont partout : dans l'écriture, le stylo, l'institution, la philosophie, la cigarette. Un dispositif nécessite souvent plusieurs dispositifs. Par exemple, dans le domaine de l'industrialisation des objets, le produit final n'est pas l'unique dispositif, il est constitué à partir de l'amalgame de différents champs d'expertises, de techniques et de règles qui mèneront à une marchandise. Ensuite, l'objet s'insère dans un système de commercialisation. Les dispositifs se trouvent en chaque *chose*

---

[12] Agamben, Giorgio, 2006, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* , Paris, Éditions Rivages poche/ Petite Bibliothèque, p.31

créée. Il s'agit de l'ensemble constitutif d'une *chose*. Cette *chose* est composée d'autres dispositifs qui en génèrent d'autres. Nous ne pouvons leurs échapper, ils ont été créés par et pour les humains.

À l'intérieur de certains systèmes, les dispositifs servent à contrôler l'individu plutôt qu'à l'assister. Par exemple, ils sont employés par des instances de pouvoir (état, média, religion) de manière à ce que la personne n'ait plus besoin de penser par elle-même. Depuis longtemps, de nombreux chercheurs et penseurs ont revendiqué la domination des êtres vivants par le pouvoir. Kant, en parlant du *Siècle des Lumières*, soutient que les humains devraient utiliser leur propre entendement afin d'être autonomes. Il introduit l'idée d'une « tutelle » de l'individu influencé par la gérance de différents pouvoirs:

> L'état de tutelle est l'incapacité de se servir de son propre entendement sans la conduite d'un autre. On est soi-même responsable de cet état de tutelle quand la cause tient non à une insuffisance de l'entendement, mais à une insuffisance de la résolution et du courage de s'en servir sans la conduite d'un autre. *Sapere aude*! Aie le courage de te servir de ton propre entendement![13]

À cette époque, l'on espérait du *Siècle des Lumières* que la philosophie soit le lieu d'une meilleure connaissance individuelle. Le programme des Lumières était de donner à chacun le pouvoir de son propre entendement à partir d'une meilleure compréhension du monde. La pensée de Kant souscrivait à celle d'une modernité démocratique à travers laquelle l'individu serait libre de penser par lui-même, engendrant ainsi la fin des préjugés. Il voyait en différents « tuteurs » (l'état et la religion) des formes de pouvoirs extérieurs à l'individu. Il soumet l'idée que nous avons engendré des « tuteurs » en encourageant leur propagation par leur intrusion dans nos vies. Dans la pensée foucaldienne, ces « tuteurs » prennent la forme d'un *biopouvoir*. Il s'agit de l'exercice de l'État qui s'applique par une gérance de l'être humain à l'intérieur même de son quotidien. Certains artistes critiquent le fonctionnement de ces dispositifs par des moyens multiples : en s'infiltrant par le biais de

---

[13] Kant, Emmanuel, 1854 (1784), *Éléments métaphysiques de la doctrine du droit*, *Réponse à la question : qu'est-ce que les lumières?,* Paris, Librairie Auguste Durand, p.281

leur pratique artistique dans différentes institutions, en déjouant les normes et les conventions, en occupant des lieux publics, etc.

Le rôle de l'artiste

Les recherches que j'entreprends à l'intérieur du *Bureau de recherche sur l'art* portent sur les demandes liées aux institutions et aux marchés de l'art. Cette *installation sociale* est une représentation des conséquences de l'influence des dispositifs sur la vie de l'artiste. Qu'il s'agisse de l'institution scolaire, du gouvernement, de l'institution muséale, des galeries d'art et des organismes subventionnés, le travail de l'artiste n'est pas uniquement lié au façonnage d'un objet, mais aussi à la légitimation de ce dernier. L'artiste doit prendre différents rôles au sein des institutions et du marché.

L'artiste de la critique institutionnelle Andrea Fraser fonde son travail sur une critique du milieu de l'art par des écrits et des performances qui démontrent directement la marchandisation et l'institutionnalisation. Dans un de ses écrits, elle décrit la relation entre l'artiste professionnel et le marché de l'art: « What our modern myths of artistic production have effaced this latter fact: that the professional artist, like other laborers, works not for his or her own satisfaction, but for the enrichment of others. » [14] Dans sa performance *Official Welcome*, elle se dévêt lors d'un discours qui ressemble à ceux que produisent les commissaires, les galeristes, les artistes et les travailleurs du milieu de l'art. Elle remercie les différents intervenants du musée tout en enlevant ses vêtements. Elle présente l'aspect pernicieux de la commercialisation des œuvres d'art par le biais d'un « striptease » qui symbolise la marchandisation du travail de l'artiste. Elle montre la face cachée de l'œuvre en s'appuyant sur le mythe de la prostitution et des transactions entre l'artiste, le commerçant et le public. Le travail de l'artiste actuel n'est plus seulement basé sur la production d'une œuvre d'art, mais aussi sur sa mise en marché. Le premier rôle que j'attribue à l'artiste, à part celui de praticien de l'art, est le rôle d'administrateur de sa carrière. Pour parvenir à la reconnaissance, plusieurs artistes doivent participer à la vente de leurs œuvres. Par le biais de l'envoi de documents à différentes institutions, il tente de

---

[14] Fraser, Andréa, 2005, *Creativity = capital?* , *Museum Highlights*, Massachusetts : MIT Press. P .33.

rendre l’objet de sa production désirable aux yeux des acheteurs, des institutions scolaires, des commissaires, du public ou des administrateurs de différents organismes du milieu artistique. Il prend le rôle de l’entrepreneur qui doit entretenir des relations avec son milieu afin de favoriser l’essor de sa carrière. Dans les vernissages, l’artiste devient un relationniste. Il met de l’avant son statut et sa personnalité. Il existe tout un dispositif qui participe à la mise en marché de l’art. Ce dispositif est à double tranchant, il apporte une aide précieuse à la production de l’artiste, mais il peut aussi l’influencer dans son processus artistique. Inconsciemment, l’artiste tentera parfois de faire correspondre sa production à la demande du marché. Il passera beaucoup de temps à légitimer son œuvre afin qu’elle trouve une place dans le système de l’art.

Processus d’intégration sociale de l’objet : I-P-E-A-D

Les moments de l’art

Le *Bureau de recherche sur l’art* est constitué de plusieurs moments s’entremêlant à l’intérieur d’une situation. Le processus de cette œuvre fait en sorte qu’elle ne trouve jamais de finalité réelle. Le moment de la diffusion est le même que celui de la production. La recherche n’est pas engendrée avant ou après la diffusion, elle se fait en même temps. Plusieurs artistes travaillent de manière à créer une ambigüité entre les différentes étapes de production de leur œuvre afin de déstabiliser le visiteur et d’ouvrir un espace à la discussion et à l’exploration face à leur propre médium. L’œuvre ne se trouve pas dans un objet uniquement visuel, mais plutôt dans la situation construite par l’interaction du public avec l’artiste.[15] Afin d’illustrer ce propos, je vous fais le récit de mon expérience lors de ma visite du projet de Tino Seghal, *In this Situation* :

J’entre au Musée d’art contemporain de Montréal avec l’idée de me rendre à la rencontre de l’œuvre *In this Situation* de Tino Seghal. Je cherche l’affiche qui annonce le lieu où je dois aller sans trouver d’indication. Je demande à un surveillant la direction à prendre, il me la montre. Arrivée près de la pièce, je m’interroge. S’agit-il bien de l’endroit qu’il m’avait désigné? Aucune affiche, aucun signe pour m’accompagner dans ma démarche dans le Musée. L’œuvre se cache. J’entre avec un certain doute dans une immense salle. Des individus me regardent, semblent cesser une discussion. Ils annoncent mon arrivée par cette phrase : « Oooh! Welcome In This Situation! ». Ils insistent sur chaque mot. Puisqu’il y a plusieurs personnes dans la pièce, je me demande qui est un visiteur et qui fait partie de l’œuvre. C’est alors que certains d’entre eux se mettent en mouvement, ils tournent dans l’espace comme des danseurs pour se détacher des visiteurs afin de créer une différenciation entre eux et le public. Ils définissent l’espace de l’œuvre par leur présence. Dans la pièce, on ne voit que des corps humains. Les personnes m’ayant accueillie (environ sept ou huit) cessent leur mouvement et commencent à discuter à propos de citations issues de cinq siècles de pensées qui ont été préalablement choisies par Tino Sehgal, l’artiste de cette œuvre. Les interprètes prennent une position confortable dans la pièce habitée par leurs mots. Ils discutent autour d’enjeux actuels liés à l’esthétique de l’existence et à la

[15] Image 9, p. 41

société de consommation. Ils demandent quelquefois au visiteur : « Et toi qu'en penses-tu? » Une interaction se produit entre les interprètes et le public, provoquant une interrogation face à l'œuvre : « Si je suis dans la pièce et que j'interagis avec l'œuvre de Tino Sehgal, suis-je une œuvre? ». Cette situation remet en doute nos perceptions puisqu'elle se construit dans l'immédiat de la rencontre avec le public. Le moment de la production et de la diffusion est le même, questionnant ainsi la nature de l'objet d'art.

Le processus de l'artiste

Florent Dombois décrit dans son texte *L'art de recherche*, ce qui particularise la recherche en art. Il évoque l'objet artistique comme un vecteur de connaissances qui se différencie de ceux produits par les scientifiques. Il commence son texte par la citation de Claude Lévi-Strauss : « Pour les savants, l'aube et le crépuscule sont un seul et même phénomène… » À la fin de son texte, il explique qu'il existe pour l'artiste une différence entre l'aube et le crépuscule :

> […] si la science parvient à expliquer le monde, elle ne l'explique pas intégralement. Il est donc nécessaire d'avoir une alternative qui replace sous notre regard ce qui a été négligé, ne serait-ce que pour prouver que le crépuscule et l'aube sont deux phénomènes foncièrement différents. « Le lever du jour est un prélude, sa fin une ouverture qui viendrait en conclusion, au lieu d'être au début, comme dans les opéras d'antan. »[16]. [17]

Selon Dombois, l'artiste et le scientifique ne perçoivent pas le monde de la même manière, mais tous deux sont générateurs de savoirs. L'art apporte des connaissances alternatives à la science. En science, un phénomène est abordé dans un article scientifique à partir du schéma habituel I-M-R-A-D (Introduction-Methods-Results-and-Discussion [18]). Cette formule constitue une norme. Alors que dans le domaine artistique, le savoir passe par une interprétation individuelle du monde, une perception. Le « schéma habituel » de l'artiste est continuellement remis en question. Tout comme la science, l'art possède un modèle

---

[16] Lévi-Strauss, Claude, (1982) *Tristes tropiques*, Paris, Éditions Plon, p.68.

[17] Dombois, Florent, (2009), *L'art comme recherche, Esquisses d'un mode d'emploi à usage personnel* dans *In actu, De l'expérimental dans l'art*, Paris, Éditions Les Presses du réel, p.202.

[18] Le modèle IMRAD n'est pas traduisible en français. Son utilisation est la même dans les deux langues. Le schéma habituel IMRAD représente la structure d'un article scientifique.

« normal »[19] de production. Il ne s'agit pas de la production de faits scientifiques, mais plutôt de la production artistique. Prenant comme appui le « schéma habituel » de la science, j'ai fait la traduction de cette méthode dans le domaine des arts: I-P-E-E-D (Idée-Processus-Exposition-Et-Discussion). Pour l'artiste actuel, cette formule peut se mélanger : P-I-D-E-E, E-I-P-E-D, etc. L'artiste peut passer d'une étape à l'autre, y revenir, en laisser tomber une. Il n'y a pas de *façons de faire* précises et peut-être que la norme se trouve là : en art, *les façons de faire* sont à réinventer continuellement.

La première étape « habituelle » de la production artistique est l'*idée (I)* qui n'est pas de nature concrète, mais abstraite. Elle doit trouver corps à travers la réalité par différentes expérimentations et modes de production faisant partie du *processus (P)*. Suite à cela, l'objet passe par un mécanisme d'*exposition (E)* qui inclut autant la production du dossier d'artiste que la diffusion qui en découle. Habituellement, la *discussion (D)* autour de l'objet est produite à la fin. Pour certains artistes, ces procédés s'entremêlent. L'œuvre peut se produire à tout moment, le temps d'exposition peut se constituer en même temps que la production et la discussion parvenir pendant tout le processus. L'art échappe au procédé conventionnel, il n'y a plus d'étape précise ou de *façons de faire* « normales ». Cet éclatement des moments de l'art peut faire en sorte que tout se passe en même temps en un même lieu. Certaines pratiques en art sont basées sur l'incertitude. Il suffit de penser à l'art relationnel où la rencontre avec le public est le moment de production et de diffusion de l'œuvre. Il est possible de définir un lieu de rencontre et favoriser la discussion et l'interaction. Toutefois, il est difficile d'avoir le contrôle sur le dénouement de l'expérience.

Mon *Bureau de recherche sur l'art* est composé de plusieurs moments. La *diffusion* de l'œuvre correspond au moment de la rencontre avec le public et de la *discussion.* L'*expérimentation* et la *production* s'accomplissent à tout instant. L'*idée* est à la base du projet et se réalise perpétuellement. Le *Bureau de recherche sur l'art* m'apparait comme une totalité qui englobe tout le *processus* de l'œuvre. Mon rôle, à l'intérieur du *Bureau de*

[19] Je me suis inspirée du concept de *science normale* émit par Thomas S.Kuhn, dans son livre *La structure des révolutions scientifiques*.

recherche, est basé sur ma propre réalité d'artiste. L'espace qu'est l'œuvre m'habite et habite mon questionnement. Par mes interventions sur le lieu, je tente de déconstruire les étapes « habituelles » de production d'une œuvre. Le *Bureau de recherche sur l'art* est un endroit où l'art se produit *en direct* dans un mécanisme immédiat qui fait état de ma réalité d'artiste. C'est de cela qu'il est question pour Florent Dombois : l'artiste, contrairement au scientifique, déconstruit les méthodes et les normes pour donner une vision du monde différente de celle de la science. Il s'agit d'un milieu de savoir alternatif.

L'aspect expérimental de ma pratique

L'expérimentation permet d'interroger les fondements d'un champ d'expertise. Quand un chercheur expérimente, il remet en doute les connaissances déjà établies, les paradigmes et les théories de son milieu. Par la recherche, il pose un regard sur un problème non résolu ou une façon de faire inadéquate. Dans mon cas, je questionne les rapports que les individus entretiennent avec le système de l'art. Mes recherches s'inscrivent dans un contexte (milieu artistique) afin d'en comprendre les rouages. Puisque je fais partie du contexte, je deviens l'objet de ma propre recherche.[20]Le milieu de l'art est une microsociété modelée par certains conditionnements qui sont nécessaires à son fonctionnement: des rituels, des normes, des langages et des méthodes. Ces caractéristiques sont sans cesse remises en question à l'intérieur même de leur milieu d'apparition. Il suffit de penser aux différents mouvements de l'histoire de l'art pour comprendre qu'il s'agit d'un domaine où se produisent plusieurs changements, ruptures, mutations. Les nombreux bouleversements de paradigme proviennent des recherches et des expérimentations des artistes.

Dans mon *Bureau de recherche sur l'art*, les expérimentations que je fais me permettent d'acquérir des connaissances personnelles et de les transmettre aux visiteurs lors de leur inclusion à mon environnement. L'expérimentation vise à définir les paramètres constituant l'œuvre et sa totalité. Ainsi, j'analyse les systèmes qui entourent et abritent l'œuvre. Le dispositif est constitué de plusieurs éléments : l'espace (social et architectural), la culture, les intervenants (l'artiste, le public, les travailleurs de l'art), les théories (les auteurs, les

---

[20] Image 10, p. 42

artistes et les mouvements de pensée). Puisque je fais partie du système de l'art et de mon œuvre, une autoanalyse de mon statut d'artiste se produit parallèlement à ma recherche. Je fais une *anthropologie individualiste* de ma culture. À partir des connaissances et des constats que je fais de mon milieu, je questionne les visiteurs qui viennent à ma rencontre sur la façon dont ils perçoivent le système dans lequel on se trouve (*Bureau* en regard du dispositif de l'art). J'accumule les archives de mon trajet artistique et de ma recherche qui sont le point de départ de la discussion avec le public. Mon histoire personnelle entrelacée à mon histoire de l'art prennent la forme d'un propos circulaire, exprimant l'artiste comme une totalité. Un questionnement s'opère face au *Bureau de recherche sur l'art*: « Est-ce de l'art? » Mon bureau est une œuvre tautologique à l'intérieur de laquelle je définis l'ensemble du dispositif qui le représente. Par la suite, les concepts deviennent le lieu d'une discussion et d'une relation avec le visiteur. Le mixage de l'art conceptuel et de l'art relationnel complexifie la nature de ces deux champs d'études. C'est ce que je nomme une relation conceptuelle : une relation qui a pour fondement l'autodéfinition d'un objet et le sens qu'il porte en lui introduit dans une réalité sociale.

Conclusion

La nature incertaine de mon projet, les essais, les erreurs et les moments non calculés rendent mon travail difficilement contrôlable. Mon œuvre se construit dans un environnement qui possède ses propres codes, son architecture, ses perceptions. Selon Paul Ardenne, le travail de l'artiste en contexte est hasardeux :

> Cet investissement "processuel" de l'artiste rend l'acte artistique contextuel difficilement maitrisable. De multiples paramètres entrent en jeu, propre à l'artiste (engagement et présence, choix ou rejet éventuels, agrégation ou répulsion, réussite ou échec, renoncement ou reprise, etc.), mais aussi extérieur à lui, notamment tout ce qui relève de la réception de l'œuvre. [21]

Dans mon œuvre, la relation avec le visiteur est le moment le plus risqué. L'objet qu'il rencontre sur sa route, le *Bureau de recherche sur l'art,* prend vie à partir du moment où je demande : « Que penses-tu de l'art? ». La discussion peut prendre toutes les directions, me laissant toujours à la merci d'un dénouement incertain. Ces rencontres éventuelles me permettent d'accéder à une connaissance nouvelle du monde. Je trouve un sens à ma présence en art à l'intérieur des questionnements que génère mon *Bureau de recherche*. Le sens et l'essence, l'objet et l'être, la fonction et l'usage, se forgent à l'intérieur d'un monde construit, parsemé de doutes et d'expériences. Dans ce sens, le *Bureau de recherche sur l'art* n'arrive pas seul. Il porte en lui une histoire complexe liée à mon vécu d'artiste. Une fois diffusé, il devient le lieu d'une rencontre. Apprécié, rejeté, questionné, ignoré, il prend place dans une réalité reflétant l'espace qu'il habite. Ouvrant sur un monde encore à découvrir, cette œuvre est pour moi le lieu qui me définit en tant que chercheuse et artiste.

---

[21] Ardenne, Paul, 2002, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, p.49.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio (2006). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* , Paris, Éditions Rivages poche/ Petite Bibliothèque, 50 p.

ARDENNE, Paul (2002). *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 236 p.

BOURDIEU, Pierre (2001 (1982)). *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions Fayard, 403 p.

BOURRIAUD, Nicolas (1999). *Formes de vie, L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Éditions Denoël, 187 p.

DEBORD, Guy (1992 (1967)). *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 209 p.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits,* vol. 2 : *1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 1736 p.

FRASER, Andréa (2005) *Museum Highlights*, Massachusetts : MIT Press. 291p.

HEINICH, Nathalie (2005). *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique,* Paris, Éditions Gallimard, 270 p.

KUHN, Thomas S. (1983). *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Éditions Flammarion, (1970 (1962)).

LATOUR, Bruno et Steve Wooglar (1996 (1988)). *La vie de laboratoire, La production des faits scientifiques*, Paris, Éditions La Découverte, 281 p.

MICHAUD, Philippe-Alain (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Édition Macula, 298 p.

RANCIÈRE, Jacques (2004 (1987)), *Le maître ignorant*, Paris, Éditions Fayard, 231 p.

Illustrations

Image 1



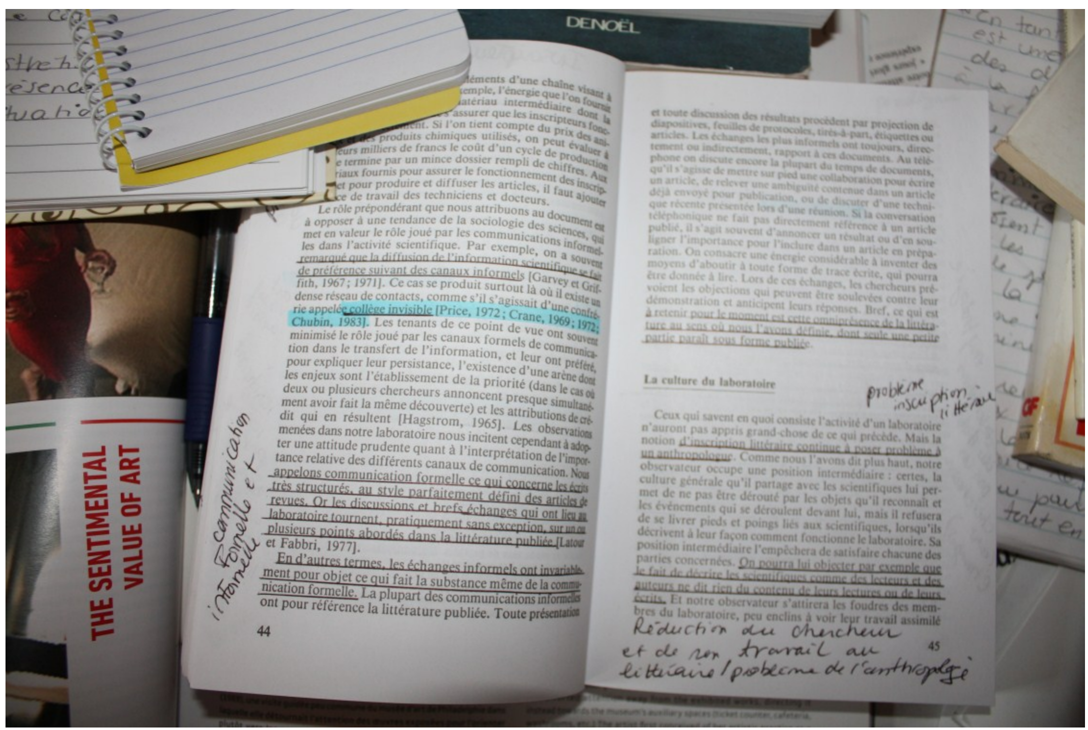
Soirée de performance, exposition l'*Engin*, 2012

Image 2



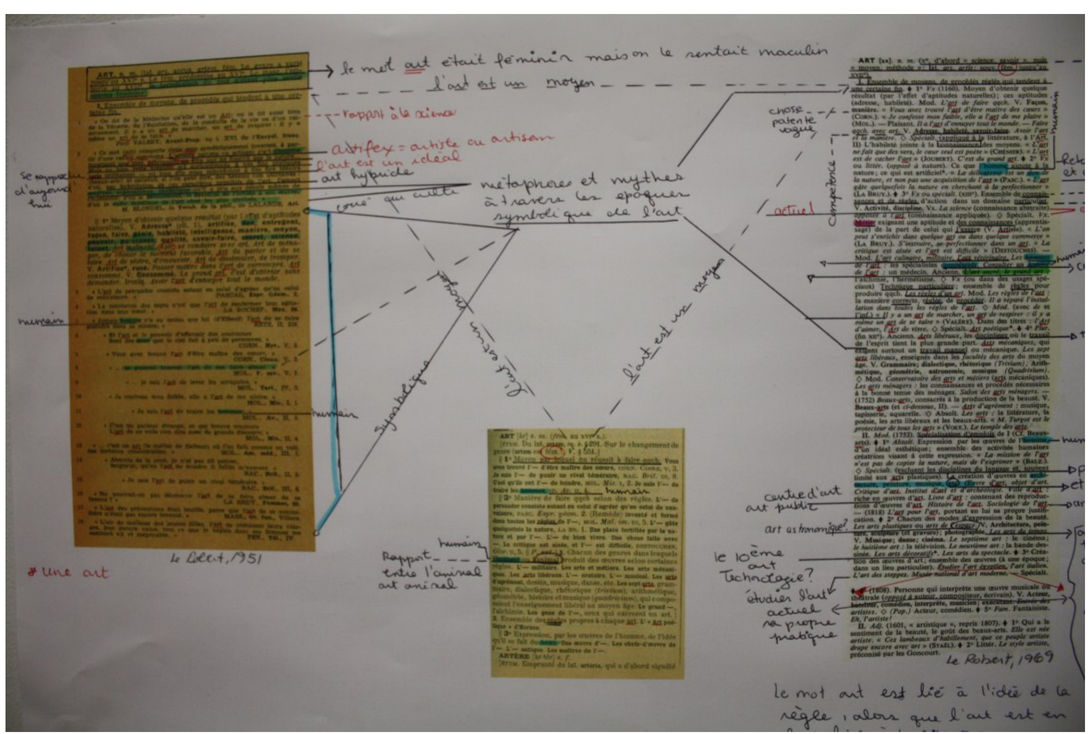
Les *Ateliers Ouverts* du Roulement à billes, de 2011 à 2013

Image 3



Inscriptions dans le livre « La vie de Laboratoire »

Image 4



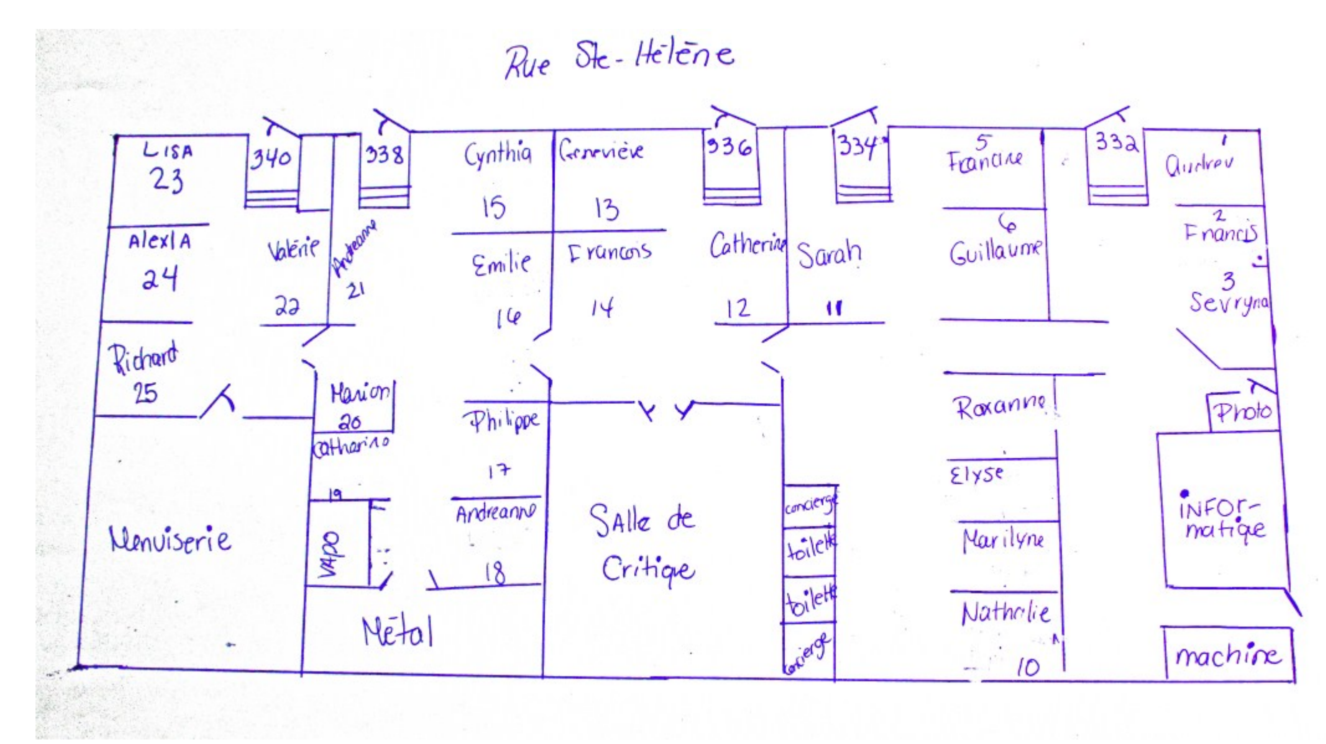
Recherche sur le mot *art* dans des dictionnaires de différentes époques

Image 5



Lieu d’archivage, Ateliers du Roulement à Billes, 2012

Image 6



Plan des Ateliers du Roulement à Billes

Image 7



Portes de garage des Ateliers du Roulement à Billes, 2012

Image 8



Bureau de recherche, Galerie des arts visuels, 2013

Image 9



Bureau de recherche, Galerie des arts visuels, 2013 (crédit photo : Renée Méthot)

Image 10



Bureau de recherche, Galerie des arts visuels, 2013 (crédit photo : Jeanne Bourgoin)